

ヴィエラ・ヒチロヴァーの映画『ひなぎく』（1966）について

赤塚若樹

女の子映画？

チェコのヌーヴェル・ヴァーグについては、おそらくミロシュ・フォルマンの『プロンドの恋』やイジー・メンツルの『厳重に監視された列車』のような、辛辣で皮肉の効いた物語がもっともよく知られている。1960年代のはじめから半ばにかけてのチェコスロヴァキアの政治情勢における「雪どけ」とともに生まれた、これらの映画ならびにヤロミル・イレシュ、イヴァン・パセル、ヤン・ニエメツの映画は、新しい創造的自由、様式上の威厳と力強さ、そして社会批判の可能性をしめしていた。ふたつのオスカー受賞をふくむ世界的評価があとにつづいた。⁽¹⁾

少なくとも日本において、チェコの——厳密に言えば、チェコスロヴァキアの——ヌーヴェル・ヴァーグの作品のなかでもっともよく知られているのは、おそらくヴィエラ・ヒチロヴァー（1929- ）の『ひなぎく』なのではないかと思う⁽²⁾。ところが、上の引用には監督の名前も映画のタイトルも出てこないし、いわれていることも『ひなぎく』の日本での一般的なイメージからすると、どこかずれているように感じられる。しかしながら、じつはこれもまたほかならぬ『ひなぎく』について書かれた文章——2012年にブルックリン音楽アカデミーでこの映画が上映されるのにさいして、『ニューヨーク・タイムズ』紙に寄せられた記事——の一部で、このすぐあとにつぎのような段落がつづいている。

しかし 1966 年の風変わりな映画『ひなぎく』は（……）チェコのヌーヴェル・ヴァーグの、あまり知られていない、ひとの気分を浮き立たせるような特質を体現している。このいたずらに満ちた作品はヌーヴェル・ヴァーグ唯一の女性監督ヴィエラ・ヒチロヴァーの長編第 2 作目だ。この魅力的なヴィジュアルからなる気まぐれな映画——多彩な実験、めくるめくコラージュ効果、シュルレアリスムの戯れに満ちている——では、ふたりの危険なほどに退屈した若い娘たちが、緩やかに結びついた一連のエピソードのなかで無秩序な楽しみに

興じている。⁽³⁾

日本ではそもそもチェコスロヴァキアのヌーヴェル・ヴァーグのことなど、一部の映画ファンや専門家をのぞくと、ほとんど誰も知らないのではないか、という点とはかくとして、『ひなぎく』については実際に、冒頭の引用で語られるようなまじめさよりも、ここでいわれる軽さやとらわれのなさのほうにそのよさがあらわれているとみるのが正しいのではないか。少なくとも日本でそのような捉えられ方をしてきたこと——あるいはまた、そのようなものとして紹介されてきたこと——はまちがいない事実であり、そこでとりわけ「女の子」（のため／について）の映画であるという点が重視されてきたのもまたたしかなところだろう。

たとえば 2007 年に発売された DVD のジャケット（図 1）の表面には「1966 年、チェコ。／女の子映画の決定版！！」とあり、裏面にはこんなふうにかかれてい

幻の'60年代、女の子映画の決定版！

ウソとバカ騒ぎとお気軽さだけの女の子二人のハチャメチャ行状記。

オシャレして、男だまして食べ放題……。泣きまねして逃げちゃえ！

映画の画面もハサミでちょん切って、色もメチャクチャ。キレイでしょ。

「私たち生きているのよ 生きている！ 生きている！」

彼女たちを見て元気にならない女の子はいない

DVD の 12 年前の 1995 年に発売された VHS ビデオのジャケット（図 2）にも同じ謳い文句、同じ文章が記されているが、そこでは「女の子」ではなく「女のこ」となっていることは指摘しておいてよいかもしれない。この漢字のひらき方、ひらがなの使い方には不思議なインパクトがあるではないか。そして、この DVD と VHS の版元であるイメージフォーラム／ダグレオ出版のウェブサイトのなかの、DVD 紹介のページに出ている宣伝文句は以下のとおり。

岡崎京子、野宮真貴、カヒミ・カリィ、小泉今日子、Kiiiiii など、いつも気になる女子オピニオンリーダーたちが「大好きな映画」と絶賛する 60 年代女の子映画の決定版！！ '90 年代になってようやく公開された、チェコのヌーヴェルヴァーグの旗手、ヒティロヴァーの幻の名作。⁽⁴⁾

同サイトからもうひとつ、べつのページに出ているこの映画の紹介文もみておこう。

金髪のボブにひなぎくの花輪をのせた姉、
こげ茶の髪をうさぎの耳のように結び、レースのショールをまとった妹。
2人は男たちに食事をおごらせ、
噓泣きの後、笑いながら逃げ出してしまう。
牛乳のお風呂に入り、
グラビアを切り抜き、
部屋の中で紙を飾って燃やしてしまう。

色ズレやカラーリング、実験的な光学処理など、
60年代的な自由に満ちあふれた映像や音楽も魅力！

岡崎京子、野宮真貴、カヒミ・カリィ、小泉今日子、Kiiiiiii など、
アートやファッションに敏感な女性たちが「大好きな映画」と絶賛する
60年代女の子映画の決定版！！⁽⁵⁾

主人公のふたりをあやまって姉妹と呼んでいる点とはともかく、こうした一連の紹介文や宣伝文句をみれば、『ひなぎく』が日本でどのような作品として——あるいはむしろどのような商品として——あつかわれてきたのかがよくわかるだろう。

そのなかで「いつも気になる女子オピニオンリーダーたち」ないし「アートやファッションに敏感な女性たち」の名前に言及しているのは、「女の子映画」としてのイメージにいわばお墨付きをあたえたいからなのだろうが、では、どんなふうに「絶賛」しているのだろうか。そのコメントもまた同サイトで読むことができ、たとえばそのふたつはつぎのようなものだ。

岡崎京子（マンガ家）

2人の女のこ。2人はこの世の無用の長物で余計ものである。そのことを2人は良く分かっている。役に立たない無力な少女達。だからこそ彼女達は笑う。おしゃれする、お化粧する、男達をだます、走る、ダンスする。遊ぶことだけが彼女達にできること。愉快なばか騒ぎと絶対に本当のことを言わないこと。それが彼女達の戦闘手段。やつらを「ぎゃふん」と言わせるための。死ネ死ネ死ネ死ネ！分かっているよ。私達だって「生きて」いるのよ。

野宮真貴 (ミュージシャン)

この映画のふたりの女の子は なんだか涙が出るほど自由に生きている。可愛い服を着て、おいしいものをご馳走してもらって、ダンスをして、いつも笑って……。『ひなぎく』ほど悲しいくらい美しい映画は他にはないと思う。⁽⁶⁾

それゆえに「女の子映画の決定版」になるということか。

同じウェブページに小泉今日子(1966-)のコメントはみつからないが、『ひなぎく』が誘う'60年代ブラハへの旅」と題された雑誌記事でこの映画の魅力について語っている。「キッチンでオシャレで、どこか懐かしい……。そんな時代のチェコを求め、小泉今日子さんは映画の主人公になって、ブラハを歩きました」という、よくある趣向の記事だが、彼女がチェコに関心をもったそもそものきっかけは、パリのビデオショップで何気なく手に取ったこの映画だったのだという。小泉今日子ががいうには、『ひなぎく』は「すごくへんな話じゃないですか。ほかの国と者の捉え方がちょっと違う感じがしますよね。聞いたことのないチェコ語の響きもおもしろくてビックリ」。そして主人公のふたりの女の子についてつぎのようにいう。「ずばらでビッチな感じがする、バカな女ふたり組ですよ。でも彼女たちは“ガリーー”とはゼンゼン違う。そんな夢見ているような感じじゃなくて、もっと渋谷っぽい。女の人が撮ってることもあるけれど、ちゃんと女の子がワルで、すごくたくましく生きているんです」⁽⁷⁾。そんな『ひなぎく』に彼女は夢中になり、「チェコびいき」になっていったのだという。

このようにしてできあがった「女の子映画」というイメージはすでにかなり浸透しているようだ。たとえば映画『ヘルタースケルター』(2012)の公開にさいして中森明夫(1960-)と行なった『映画秘宝』の対談のなかで、監督の蜷川実花(1972-)が、自分がどういうふうにみられていると思うかという点について語っている、つぎのような(おそらく何気ない)言葉にもそれを見て取ることができる——「どうせかわいいものが好きで、オシャレ系で、女の子に人気があって、『ひなぎく』とかが好きでしょ、って思われてるんじゃないかしら」⁽⁸⁾。のちほどあらためてふれるように、蜷川がこの映画に言及することには、もうひとつつべつの、それも明確な意味あいもみいだすことができるが、はじめこれを読んだときには、じつはその文脈がまったくわからず、『ひなぎく』が「女の子映画」とみなされている事実、いまさらながらに小さなおどろきを感じると同時に、かすかな違和感を覚えたというのがいつわらざるところだった。というのも、これまでここであつかってきたようなことももちろん把握してはいたけれど、この作品にまつわる政治的・歴史的

実をなまじ知っていたがために、おそらく「それはちがう」という意識のほうが強かったからだろうといまとなつては思う。両者の落差ないしギャップに戸惑ったというべきか。

ちょうどいいタイミングなので、このあたりで「女の子映画」というイメージからは懸け離れた、『ひなぎく』にまつわる政治的・歴史的事実を振り返っておくことにしよう。だが、あらかじめ断わっておくが、「女の子映画」という捉え方がまちがっているとか、映画にまつわる政治的・歴史的事実を知らなければならない、といったことを主張したいわけではない。これから行なうのは、あくまでもそういうことがあったという事実確認だけであって、それ以上の何かを目指すものではまったくない。

社会主義とのかかわり

この作品の内容をひとことで説明するなら、奔放なふたりの若い娘が男たちを手玉にとりながら、悪ふざけとばか騒ぎをくりひろげていくのを描いた映画というふうになるだろうか。いまの目からみれば、こうした内容にとりたてて何か問題があるようにも、特段おどろくべきことがあるようにも思えないが、1960年代のチェコスロヴァキアという社会主義国家では事情がちがっていた。ヤン・ニエメツ(1936-)の『パーティと客たちについて』(1965)とともに問題視され、議会でもやり玉にあげられてしまったのだ。冒頭でふれた『ニューヨーク・タイムズ』の記事のなかで、ニエメツが当時を振り返り、『ひなぎく』についてこう語っている——「映画全体で何を描いているのか理解されませんでした^{アナーキズム}が、そこで無秩序やばか騒ぎが称揚されているのは危険だという思いを抱いたのでしょうか」⁽⁹⁾。理解されなかった『ひなぎく』では、それはどんないわれかたをしたのだろうか。

ヒチロヴァーとニエメツの映画が糾弾されたのは1967年5月18日のチェコスロヴァキア共和国議会代議院(下院)でのことだった。議会でその発言をしたのは、共産党のなかでも保守派だったヤロスラフ・プルジネツ(1934-)議員で、質問というかたちだった。当時のチェコスロヴァキアにおいて映画ならびに文化がおかれていた状況がどのようなものであったかを知るためにも、ここではプルジネツのその歴史的発言を(議会の速記録から)すべて引いておくことにしよう。

尊敬すべき国民議会のみなさま、私は21名の議員の名のもとに質問状を提出し、国家予算が必要とするお金がいかに浪費されているかをしめしたいと思

います。

国民議会は職務と決議の原則にしたがい、わが共和国の経済的・政治的・文化的生活の原則的問題について意見を述べるべきです。

私たちが観た2本の映画が、『^{リテラールニート・ノヴィニ}文学新聞』には今月上映されると書かれていますが、これらの映画がしめそうとしている「私たちの文化生活の基本的な道」を、誠実な労働者・農民・知識人は誰ひとり進むことができず、また進むつもりもないと確信しています。チェコスロヴァキアのバラッド映画スタジオで撮られた『ひなぎく』と『パーティと客たちについて』には、わが共和国、社会主義、そして共産主義の理想との共通点がないからです。

それゆえに私は同志ホフマン文化情報大臣、国民議会文化委員会、人民会計監査院中央委員会、ならびに国民議会全体にこの状況に徹底的に対処するよう、そしてまた、これらの映画を準備した者たち、とりわけこれらの駄作に進んでお金を出した者たちすべてにたいしてしかるべき結論を導き出すよう要求します。私たちは監督のニエメツとヒチロヴァーに、これらの駄作が工場や農場、建築現場やほかの仕事場ではたらくわれらが人民に労働、政治、娯楽についてどのような教えをもたらすのかおたずねします。私たちはこの場から「文化の雇われ人たち」のすべてにおたずねします、誠実な労働者の生活にいつまで毒を盛っていくのか、いつまで社会主義の達成を踏みつぶしていくのか、労働者と農民の神経をいつまでもあそびつつけるのか、そしてさらに、どのような民主主義を始めようとしているのだろうか、と。おたずねします、敵が私たちのもとに到達するのを防ぐために激しい闘いも厭わない国境警備隊がわが国にあるとどうして考えられるのだろうか、と。同志国防大臣、同志財務大臣、私たちが内部の敵に多くの金銭をあたえ、同志農業食糧大臣、彼らにわが国の労働の成果を踏みにじらせ、台無しにさせてしまっているのにです。

全責任機関に要求しますが、これに対処し、加担しないように、また、数人にしか理解できず、それを理由に私たちが社会主義を築くことができない文化生活にかかわる何人かの人びとによって、私たちが苦々しい思いをすることがないようにしていただきたい。

それにくわえて、同志スハルダ、同志チェルニーク、どこでも同じように、量と質と社会的意義に応じて仕事に報酬があたえられるという原則が守られていないかもしれません。

同志のみなさん、登壇した最後に、これらの映画を上映し、みなさん自身で、私たちがここで申し上げたことを判断する機会をお持ちになることを全議員の

義務として勤めておきます。

同志ポレドニャークにさらに質問があります。最近映画としてお撮りになっているのは、あるいはお撮りになったのはいったい何でしょうか。それらははじめに言及した2本の映画と基本的に同じなのです。『愛の殉教者たち』、『蟹座』、ならびに『異邦人向けのホテル』のことです。これらの映画をわが国の映画館から回収し、今後はご自分の任務に真剣に取り組むよう要求します。

議員二名の署名 (拍手) ⁽¹⁰⁾

体制側の人間のメンタリティのあらわれとしてもじつに興味深い「質問状」ではないか。最後にふれられている3本の映画は、それぞれニエメツ、ユライ・ヘルツ、そしてアントニン・マーシャが監督を務めており、いずれも1966年に制作されている。

『ひなぎく』と『パーティと客たちについて』とともにこの3本をあげながらブルジネツが問いかけているポレドニャークとは、当時、映画産業の中核を担っていた国有企業〈チェコスロヴァキア映画〉の所長、アロイス・ポレドニャーク(1922-1984)のことで、じつはヌーヴェル・ヴァーグはこの人物のもとで推進された動きでもあった⁽¹¹⁾。ポレドニャークはブルジネツの質問にたいして同じ日に議会で答弁を行っており、その答弁は、当時チェコスロヴァキアで映画がどのようなと考えられていたのかをたいへんわかりやすく伝えてくれるものとなっている。同様にその言葉全体をみておくことにしよう。

尊敬する国民議会、同志である議員のみなさま、決められた発言者の議事日程には入っていませんが、議論のなかで表明された考えにたいして、短い言葉ながらご返答できますことに何よりも感謝いたします。

まず第一に国民議会で申し上げてきたいのは、議員の立場にかんするテキストのすべてをかなり詳細に調べましたが、それについては部分的にしか伝えられていないように思えるということです。さらに〈チェコスロヴァキア映画〉の上層部がこれに対処すると申し上げておきたいと思いますし、また、このことにたいする態度をスタジオの上層部、党機関、映画テレビ芸術家同盟、そして言及された芸術家たち自身に明確にさせていただきたいと思います。

映画制作にかんする問題は単純ではありません。そこには哲学、文化、マルクス主義美学といった領域の複雑な要素が深く入り込んでおり、それゆえに党

中央委員会イデオロギー部は、4月の会議で映画の劇作法^{ドラマツルギー}にかんする思想的問題を判断する必要があると考えました。党中央委員会イデオロギー部が受け入れた結論は、映画制作の発展にかかわるそのほかの企画において徐々に実現されるべきであり、実現されるだろうものです。この話し合いにおいてはいわゆる実験映画作品にも十分注意が払われました。作品のこの部分を特徴づける、あらゆる傾向を客観的に分析するための前提条件を設ける必要があると述べられました。この前提条件には、当然ながら前述の映画が映画館の観客の意見としっかりと向き合う必要があるという点もふくまれています。

さしあたり私は、もっとも注意が払われなければならない、また払われているチェコスロヴァキア映画の主流が、社会問題にかかわる、健全な社会主義芸術の流れであるともう一度断わっておきたいと思います。それが、私たちの映画の特徴となり、国内外で評価され賞讃された主要な傾向なのです。あらゆる芸術の領域とあらゆる人間的な行ないにおいてと同様に映画においてもまちがいが起こりえますし、実際に起こっています。しかし、このまちがいが反国家的な企てであり、これら映画の創り手が内部の敵と呼ばれる理由にはまだなりえません。

〈チェコスロヴァキア映画〉の上層部、党機関、映画テレビ芸術家同盟イデオロギー部は、若い創り手たちのさらなる増加、市民としての生活上の成熟に大きな注意を払うのが義務だと考えています。国民議会文化委員会が関係する議員と創り手たちのまで当該の映画の問題に対処するのが必要と国民議会執行部が考えるなら、おそらくより正確な見方ができることでしょう。

議事日程にないにもかかわらずご返答させていただいたことを重ねてお詫びいたしますが、21名の議員が署名した決議が、映画のみならず管轄機関のすべてにおいて大きな注目を集める検討対象となることだけはもう一度申し上げておきます。ありがとうございました。⁽¹²⁾

だが、話はこれで終わらなかった。それどころか、『ひなぎく』はある意味で時代の動きを象徴するような存在となっていくのだった。たとえば作家ジョゼフ・シュクヴォレツキー（1924-2012）は『ステキな若い男女のすべて——個人的なチェコ映画史』（1971）のなかで当時の様子を物語るこんなエピソードを伝えている。

ブルジネツの信じられない質問状は大量に刷られてプラハ中で回し読まれた。パラヴァン劇場のステージから読み上げられたとき、観客はそれが劇場支配人

で諷刺作家のイジー・ロベルト・ピクによって書かれた、よくできた諷刺文だと思った。映画は差し止められ、選ばれた「労働者たち」に非難してもらうために上映された。しかし彼らは気に入ってしまい、最終的に公開されることになった。世論の力がその頃はとても強くなっており、大統領でさえ展開を止めることはできなかった。ましてブルジネツ議員にはどうすることもできず、さっさと自分の部屋へと逃げ込んでしまった。⁽¹³⁾

そのうえさらにブルジネツの非難にたいして、公然とこの映画を擁護する声も上がった。社会主義の時代に議会で糾弾された作品を擁護するのだから、当然それは反体制的な行為となる。それをあえて行なったのは、当時チェコスロヴァキア作家同盟の事務局長を務めていたミラン・クンデラ（1929- ）だった。件の国民議会からひと月後の1967年6月27日に、第4回チェコスロヴァキア作家同盟大会が開催された。クンデラはその基調演説を行ない、そのなかで『ひなぎく』をこんなふう
に擁護した。

最近観た映画『ひなぎく』は、まったくたちの悪いふたりの娘たちが、自分たちの心地よい凡庸さにひとりよがりな満足をみいだし、自分たちの理解を超えるものは何でも嬉々として破壊していくのを描いています。私が思ったのは、自分が観ているのはたいへん幅広い含意のある寓話、文化破壊の寓話^{ヴァンダリズム}なのではないかということでした。今日の文化破壊者^{ヴァンダリズム}とは誰でしょうか。怒りにかられて嫌いな地主の館に火を放つ無教育な農夫ではありません。このところ私の周りにいるヴァンダルは裕福で、教育があり、自分に満足し、とくに恨みは抱いていない人びとなのです。ヴァンダルとは自分の凡庸さに誇りを持ち、心穏やかで、いつでも自分の民主的権利を主張しようとする者のことです。この誇りと凡庸さをもって、自分の不可譲の特権のひとつが、世界を自分の思いどおりにつくりかえることであると想像します。この世界で重要なのは自分のヴィジョンを超える無数のもののほうなので、ヴァンダルは世界を壊すことによって自分の考えにあわせようとします。若者が公園の彫像の頭を蹴り落とすのは、人間に勝るその大きさによって自分が侮辱されたと感じるからで、このようなことをよろこんでするのは、自己主張のあらゆる行為がひとに満足にあたえるからです。文化や歴史的連続性を意識することなく、ただ現在という時のみを生きている人びとは、自分たちの国を歴史も記憶もこだまも美もない荒れ地に^{ヴァンダリズム}かえることができます。今日の文化破壊は警察が起訴できるより多くのかたち

を取ります。一般の人びとの合法的な代表や有能な役人が、彫像、城、教会あるいは樹齢百年の菩提樹が不要なものであると判断し、除去を命じたとしても、同じヴァンダリズムのべつのかたちにはすぎません。合法的な破壊と違法な破壊のあいだにも、破壊と禁止のあいだにも基本的にながめはいるのです。最近チェコの議員が議会でほかの 21 人の議員に代わって、2 本のまじめで知的なチェコの映画の上映禁止を要求しました。その一本が皮肉なことにこのヴァンダールたちの寓話、『ひなぎく』でした。彼はどちらも理解できないと自慢げにいいながら、2 本の映画を手厳しく糾弾したのです。このような態度の矛盾は表面的なものでしかありません。ふたつの作品はそれを判断する者たちの人間的理解を超えることによって、その気分を害したがゆえに、侮辱と受け取られてしまったのです。⁽¹⁴⁾

第 4 回作家同盟大会は、チェコスロヴァキアの自由化・民主化を推し進める改革運動を後押しする画期的な出来事となり、これが翌 1968 年の「プラハの春」へと直接つながっていったと考えられている。その席で、それも基調演説でクンデラがこのように演説したことによって、作品が帯びる政治的・歴史的色彩もよりいっそう際立ち、結果としていわば否応なく歴史に名を残すこととなっていった。映画にとってこれがよかったのか悪かったのかの判断についてはひとまずおいておき、作品にまつわる出来事をもう少したどっておきたい。すると、つぎにみなければならぬのは、1975 年に監督のヒチロヴァーが当時のチェコスロヴァキア大統領グスタフ・フサーク (1913-1991) に書き送った公開書簡ということになるだろう。

ヒチロヴァーの手紙

『ひなぎく』のあと、ヒチロヴァーは 1969 年に『私たちは楽園の果実を食べる』を撮っており、映画は 1970 年にチェコスロヴァキアでも公開されている。しかし、「正常化」が推進されるなか、映画監督としては活動停止に追い込まれてしまう⁽¹⁵⁾。どうにか状況を打開しようとしたヒチロヴァーだったが、どうにも埒があかず、最後に大統領に手紙を書き送ったのだった。「あなたに救いをもとめるのは、私にはほかに解決策がみつからないからです。仕事をみつけようとするあらゆる努力が無駄となったので、あなたの正義感に最後の望みをかけます」⁽¹⁶⁾。このように書き起こされるヒチロヴァーの手紙は翌年英訳がイギリスの雑誌『インデックス・オン・センサーシップ』に掲載され、それによっていわばひとつの文化的事件として世界的

に注目されることとなった。いまではヒチロヴァーとその映画、さらにはこの時代のチェコスロヴァキアの映画が論じられるとき、しばしば参照されるものとなっていることはいうまでもない。手紙には監督自身の作品解説がふくまれており、『ひなぎく』についてもその例外ではない。この作品が考察されるさい、ときに出発点のようにあつかわれることすらある（たとえば、のちほど取り上げる論文においてなど）ので、ここでもそれを見ておくことにしたい。

手紙のなかでヒチロヴァーはまずみずからの経歴を説明しており、『ひなぎく』の紹介もその文脈でなされている。

『ひなぎく』は道徳劇で、悪がかならずしも戦争によって惹き起こされる、度を越した破壊のなかにあらわれてくるわけではないこと、その根が日常生活の悪ふざけに隠れているかもしれないことをみせています。私がふたりの若い娘をヒロインにしたのは、ひとが自己実現したいと強く願うのがこの年代で、何かをつくり出す必要があるという、彼もしくは彼女の思いが、勝手なことをやっているうちに、正反対のものに容易にかかわってしまうことがあるからです。

(17)

一般論としても作家自身の作品解説をどこまで真に受けていいのかという問題がまずあるだろうし、しかもそれが社会主義の時代の、冷遇されている作家の言葉とくれば、なおさらそういう疑念も湧いてくる。とはいえ、ここではひとまずその言葉を素朴に受け止めておくことにしておこう。といってすぐにこんなことをいい添えるのもなんだが、ヒチロヴァーはどうも本気でこの作品を「道徳劇」と考えていたようなふしがある。というのも、2000年になっても同じことをいっているからだ⁽¹⁸⁾。

さて、この請願の手紙だが、社会主義の時代に芸術と芸術家がおかれていた状況を伝えるたいへん興味深い記録としても読むことができる。この文脈では、そういうものとしてヒチロヴァーの言葉をみておくのも悪くないかもしれない。たとえば1970年に『私たちは楽園の果実を食べる』を撮り終えたあと、彼女は自分の脚本では作品をつくるのが許可されなくなってしまうているが、そのいくつかはすでに受け入れられ、また認められていたのだという。

その題材はさまざまでしたが、すべてがわが国の映画産業のニーズに合っていました。そこにふくまれているのは、子供向け映画、ミュージカル、喜劇仕立てのスリラーの脚本、ラデルナ・マギカ劇場用のシナリオ、そしてなによりも

（19世紀の小説家）ボジェナ・ニェムツォヴァーにかんする映画のための、政治的態度が明確にしめした脚本、そして人口問題をあつかい、国際婦人年〔1975年〕のためにつくるつもりでいた『りんごゲーム』という映画の脚本です。

これらの脚本はだいたい同じ運命をたどりました。それらは受け入れられ、その後さまざまな矛盾する口実で棚上げにされました。その口実からあきらかなのは、最大の目的が私に映画を一本も撮らせず、こうして私が「社会主義への積極的な態度を欠いている」という申し立てに異論を唱えさせないことにあります。ボジェナ・ニェムツォヴァーの生涯と作品にかんする映画の脚本は、まず最初に認められ、つづいて取り消されましたが、その理由は映画が「ボジェナ・ニェムツォヴァーについての観客の幻想を打ち壊すかもしれない」というものでした。⁽¹⁹⁾

ボジェナ・ニェムツォヴァー（1820-1862）とは、19世紀のチェコを代表する女性作家——その小説『おばあさん』（1855）を知らないひとはいない——で、女性解放運動の先駆者とも考えられている人物のことだ。その「幻想」がどう壊れるのかなどそもそも考えられていないことはまずまちがいのないところだろうが、ともかくこうしてヒチロヴァーは仕事の機会を奪われていった。映画の企画が通らないだけでなく、外国の映画祭への招待が本人のあずかり知らぬところで——ありえないことだが、ときにヒチロヴァーが映画を撮るのに忙しいからという理由で——断わられることもあったらしい。

手紙によれば、ヒチロヴァーにかんする当局側の「評定」が文書として著わされているという。1972年の政治的「^{スクリーニング}適性審査」のさいの結論をまとめたものらしいが、その年にはスタジオがニェムツォヴァー映画の企画を進めるように促していたらしい。ところが、

このことは評定のなかではまったく言及されていませんでしたし、私が認可してもらうために提出した脚本があることにもふれられていませんでした。そこで出された結論は、私とスタジオの契約は打ち切られるべきだというものでした。以下のようにも書かれています——私は5年間仕事をしていない、私の映画はもともと実験的で、明確な政治的立場を表明しておらず、ペシミスティックなものである、国民芸術家のイジー・トルンカとヤン・ヴェリフとつながりのある人びとと交際している、私の国際的な映画賞はおもに西側の映画祭で受賞したものだ、私がマンハイム映画祭で審査員を務め、エリート主義的態度を

取っていた、私が観客から最小限の反応しか得ていない、私の映画は批評家から過大評価されてきた、私が「チェコスロヴァキア共産党の現在の文化政策を理解していた」ようにはみえなかった。(20)

当然ながらヒチロヴァーはこういった批判を受け入れていない。おもしろいことに、「評定」でいわれているようには「実験」を咎められたこともないらしい。

それどころか、1972年10月の会議では、同志大統領、あなた自身が芸術家を実験をする権利を強調されました。私の映画は非リアリズム的なものではありません。リアリズムです。そのすべてが政治に関与しているものですので、立場があいまいなものであるはずがありません。それらの意味と意図について私が何度か行なった説明には異議が唱えられてきました。国民芸術家との交際は、解雇することの理由にはとてもなりえません。私の映画は西側で評価されただけでなく、社会主義諸国でも賞を獲得しました。(21)

リアリズムを話題にしているのは、社会主義リアリズムを意識してのことだろう。自分の作品は公式の芸術政策にもとるものではないということだ。ヒチロヴァーの映画が実際に「リアリズム」なのかどうかはひとまずおいておくが、ひとに何かをお願いをするのであれば、公開書簡といえども、ものの道理として、相手の条件をそれなりに満たしていることをしめさないわけにはいかない。政治的なことにかんしてなおさらそれが当てはまるだろう。そうしたことをさし引くとしても、社会主義にたいする態度は興味深いところだ。

あるときバランドフ映画スタジオの所長ミロスラフ・ファーベラが、当時どうにかして映画制作の許可を得ようと試みていた——つまりは戦っていた——ヒチロヴァーの言動を咎めて、こう忠告したという。「あなたはひととの接し方がわかっていない。映画監督ならできなければならないことです」。これにつづけて手紙にはこう書かれている。

私は委員会に、すべてはじつに単純なことですといいました。彼らがしなければならないのは、私を何かで非難することだけでした。私が自己弁護しようとすると、彼らはうろたえ、憤慨し、ここからわかったのは、私にはひととの接し方がわかっていないということでした。ひととの接し方がわかっていないと、映画監督にはなれないのでしょう。しかし本当の問題はほかのところにありま

した。私は女性映画監督でした。また母であり、社会主義国の市民でもあり、そういうものとして私のさまざまな権利を意識し、そのために戦っていたのです。正当な理由がなければ解雇は受け入れません。社会主義の理想の精神に反します。⁽²²⁾

ヒチロヴァーは文化大臣にもこうした内容の手紙を2通送っており、大統領への手紙には、ここでいわれる女性映画監督の立場からの言葉を記した、その2通目の結びの言葉も引用されている。

「私がいまだに不当な差別の犠牲になっているといわなければならないのを残念に思います。もっとも、私への反感がもたらした誤った憶測、個人的な敵意、そして男性優越主義が入り混じったものにもとづいていることがあきらかなので、これには何ら根拠がないのですが。

「社会主義の理想を誇る国において、みずからの作品によって社会主義の映画に国際的な関心を向けさせ、母としてふたりの子供をもつ女性映画監督が、国際婦人年が祝われているまさにそのときに、不当にも迫害され、仕事も、仲間たちと会う機会も奪われているのです。」⁽²³⁾

その後、文化大臣へ手紙を送っても何もかわらなかったこと、国外移住は考えていないことなどを書いてから、ヒチロヴァーは手紙をこう締めくくっている。

最新の招待、1975年12月1日から7日までワシントン・ケネディ・センターで開催される女性映画祭への招待には何と回答すればいいのでしょうか。

同志大統領、あなたに救いをもとめるのは、私の案件とほかの同様の案件をおしらべいただき、正当なあつかいをしていただけることを希望し、またそうしていただけるものと確信してのことです。

市民として、女性として、母として、映画監督として私は社会主義社会の理想のために戦い、その理想の実現のために全力を尽くすつもりでいます。⁽²⁴⁾

「正常化」の時代を迎えて、さまざまなジャンルの芸術家たちが活動停止を余儀なくされており、こういった事例そのものはこの映画監督だけにかぎられることではなかった。しかしながら大統領へ公開書簡を送るというのはかなり大胆な行為だったといわざるをえず、少なくとも映画の世界ではほかには例がなかったようだ。こ

れが功を奏したのかどうかは定かでないが、その後ヒチロヴァーは——時期的に多少の前後はあるが、ほかの映画人たちと同様に——映画制作が認められ、1976年に『りんごゲーム』を完成して以後、コンスタントに作品を発表していくこととなる。

社会主義時代のチェコスロヴァキアでの、『ひなぎく』とその監督ヒチロヴァーにまつわる、政治がらみの出来事をここまで駆け足ながらたどってきた。その現実是最初にみた「女の子映画」というイメージからは想像もできないようなものではなかったか。はじめに断わったとおり、このようなことがらを知らなければ、映画を正しく理解できないといったことをここで主張したいわけではない。とはいえ、それを知っていて悪いということもないだろうし、知っていればこそ、「女の子映画」というような見方とのギャップの大きさもわかろうというものだ。『ひなぎく』はこのようなまったく異なる捉え方が可能な映画であり、歴史と現実によってこのことを証明されてきている。作品がもちうる解釈の振幅ともいべきものの大きさ、その可能性の広がりと同様さ、おそらくこれがこの映画の魅力であり強みなのではないかと思う。

どう観られてきたのか

では、『ひなぎく』はほかにどんな観られ方をしてきたのだろうか。さしあたりここでは、いまこの映画を論じるときに、しばしば参照されるいくつかの主要な論文やエッセイをとおして、それを確認していくことにしたい。

すると、最初にみなければならぬのは、やはりベーター・ヘイムズの『チェコスロヴァキアのヌーヴェル・ヴァーグ』ということになるだろう。このテーマで書かれた最初のモノグラフ(初版は1985年)で、2005年に出た第2版から表紙に『ひなぎく』のスティール写真が使われるようになった(図3)。こんなところにもこの映画へ向けられる関心の高さがあらわれているように思えるが、それはさておき、ヘイムズはヌーヴェル・ヴァーグ全体を包括的に論じており、そのなかでヒチロヴァーをあつかうさい、この映画について比較的多くのページを割いている。そこではまず映画に物語らしい物語がなく、「おもに食べ物の主題につながる、一連の場場ないし出来事」の記録となっていると述べている。たしかに食べ物や食べるという行為がくり返し描かれているし、さらにいうなら、多くの場合それが彼女たちより社会的地位が高いもの——たとえば、身分の高い男、高級ナイトクラブなど——に結びついている。ヘイムズがいうには、

少女たちは世間からは隔絶された状態のなかで生きており、過去も未来もなく、そのよからぬ行為や挑発は、みたところ彼女たちとその周りのすべてのものの破壊へとつながっていく。映画全体をとおして、飲み食いすることへの衝動が、それと対応関係にある破壊につねに結びついている。映画がクライマックスに達するのは、ふたりが味見をし、食べ、そして、ステイレットヒールで食べ物を踏みつけ、シャンデリアにぶら下がることによって、大きな宴会を台無しにするときだ。⁽²⁵⁾

男を騙して金を払わせ、レストランで食事をするのを「破壊」と呼ぶのはいささか苦しいかもしれないが、高級ナイトクラブで酔っ払い、乱痴気騒ぎをくりひろげるのはそう呼んでよいものかもしれない。社会的に優越するものといえば、引用のなかの「大きな宴会」も、当時の状況を考えれば、一般庶民が参加できるようなものではなく、党の要職に就いている者たちのそれであることは容易に想像できるし、その「破壊」が描かれているとなれば、たんなるばか騒ぎにはとどまらない意味、つまりは政治的含意を帯びてしまうのもやむをえないだろう。これに関連していえば、当時この映画が問題視された背景には経済危機があり、そのような状況で食べ物を無駄にすることは挑発と受け取られたらしい。2000年になってヒチロヴァーが振り返るには、「当時、深刻な経済危機があり、映画のなかで食べ物を踏みつけるのは、まったくけしからんことだと思われました。それで議会で取り上げられたのです」⁽²⁶⁾。

さて、ヘイムズがみるところでは、『ひなぎく』のマリエ1、マリエ2と同種のヒロインの趣向が先行する映画にもみつけられ、たとえばブレヒト／ヴァイルの『七つの大罪』(1933)のふたりのアンナ、ルイ・マル『ピバ、マリア』(1965)のふたりのマリアがそれにあたるといふ⁽²⁷⁾。ところで、いまふたりを「マリエ」と呼んだが、男たちを騙すときに偽名を使うことはあっても、映画のなかでふたりがこの名前前で呼ばれることは一度もない。もともとこれは脚本にあった名前前で、その後この映画にかんするコメントの多くでいわば便宜的にもちいられてきたものらしい⁽²⁸⁾。一応確認しておく、マリエ1がブルネットのほう(イトカ・ツェルホヴァー)で、マリエ2が花かんむりをつけているブロンドのほう(イヴァナ・カルバノヴァー)とされており、ふたりともこの映画に出演するまで演技の経験がなかった(ツェルホヴァーは学生で、カルバノヴァーは帽子屋の店員だった)⁽²⁹⁾。ヘイムズはふたりのマリエの部屋の場面について興味深い指摘をしている。映画のなかで何度か出てくるマリエたちの部屋の場面は、そこでふたりが語り合い、その対話のなかによ

たりの成功や失敗や将来への思いなどが反映されているがゆえに、映画にとってきわめて重要なものとなっている、という点に彼はまずは注意を促す。そしてヘイムズがいうには、そこでの最初のエピソードは「目的のない退屈さ」の雰囲気を与えており、それ以後のマリエの部屋の場面は、それぞれ「死」、「飲み食い」、「蒐集」、「意味」そして「破壊」というテーマをめぐるものになっているという⁽³⁰⁾。この研究書ではほかにもさまざまな興味深い論点を取り上げられているが、ここではさしあたり映画のヴィジュアルにかかわることがらの一部をみるにとどめておこう。

ヘイムズは『ひなぎく』が監督と脚本を手がけるヒチロヴァー、脚本と美術を担当するエステル・クルムバホヴァー(1923-1996)、そして撮影を担当する(ヒチロヴァーの夫でもあった)ヤロスラフ・クチェラ(1929-1991)という3人の「相互作用」から生まれた作品であるとみなしている⁽³¹⁾。たとえばプールサイドの場面はクチェラの人目を引く効果のための場所でもあるといい、こうつづけている。「あるシーンではオレンジやブルーのフラッシュをもちいて知覚の相対性が強調されており、べつのシーンでは、ウォーホルの版画を思い起こさせる、紫と黄色の二色法カラーで少女たちを提示している」⁽³²⁾。田舎でマリエ1が屑鉄の山の一部を帽子のようにかぶり、マリエ2がストールのように身に着ける場面があるが、ヘイムズは両者が衣装デザイナーとしてのクルムバホヴァーの創意をしめすものだと語っている⁽³³⁾。こうしたヴィジュアルに関連することとして、彼は『ひなぎく』が1960年代後半のチェコスロヴァキアの絵画や彫刻における実験を好む風潮を利用していると指摘している。『ひなぎく』におけるコラージュ/モンタージュの強調に、ヴィジュアル・アートのさまざまな発展が反映されていることはまちがいない、また、最終的な効果が編集の段階での厳密な調整からもたらされているとしても、“ハプニング”の影響も容易に認められる」⁽³⁴⁾。この文脈でヒチロヴァーの伝記に出ている、1967年のアメリカ滞在のさいのエピソードをひとつを紹介しておこう。『ひなぎく』がニューヨークで上映されたとき、アンディ・ウォーホルがヒチロヴァーを自分の「ファクトリー」に招待した。当時のアメリカ人からするとこれは相当名誉なことだったらしい。会話のなかでヒチロヴァーが『ひなぎく』をプロフェッショナルな環境で撮ったといったとき、当時映画制作も手がけていたウォーホルとその取り巻きはおどろきを隠せなかった。このような映画が撮れるのは実験としてのみであって、すべてがあらかじめ決められているような状況ではつくれないとウォーホルは思っていたのだという⁽³⁵⁾。

ヘイムズは2009年に刊行した著書『チェコとスロヴァキアの映画——テーマと伝統』でもヒチロヴァーに相応のスペースを割いているが、その記述はある意味で

当然ながら『チェコスロヴァキアのヌーヴェル・ヴァーグ』にもとづいているようだ⁽³⁶⁾。彼は 2004 年にチェコ、スロヴァキア、ハンガリー、そしてポーランドの映画文化にかんする入門書ともいべき『中央ヨーロッパの映画』を編集しており、「^{ナショナル}国民の文化と歴史へのつながり、特有の芸術的傾向へのつながり」⁽³⁷⁾という見地からセレクトした映画 24 本のなかに『ひなぎく』をふくめている。ズデナ・シュカボヴァーが手がけるその作品紹介は、入門書にふさわしい、わかりやすいものではあるが、興味深いのは、彼女が——ヒチロヴァーの「道徳劇」という見方を強く信じているからなのだろうか——、『ひなぎく』の内容をもっぱら「世界に共通する病い」にかんする警告、「モラルを心理で置き換えていた、当時のトレンド」への反対と考えている点だ。シュカボヴァーがいうには、ヒチロヴァーは

個人が高い道徳的基準の規則に従うことを要求している。その規則を疑うことはできないし、もし従わなければ、罰を受けることも避けられないだろう。罰は、心理にもとづく軽減事由では逃れることができない。この態度が『ひなぎく』全体にはっきりあらわれているし、登場人物たちのあつかいにも影響を及ぼしている。⁽³⁸⁾

このすべてを否定することはできないだろうし、捉え方の良し悪しを問題にするつもりもないが、こうした見方がいわば通奏低音のようにになっているため、解説としては少々偏りがあるようにみえてしまうのもまた事実だろう。モラルという主題についてここでは最後にシュクヴォレツキーの言葉を引いておきたいと思う。

ヴィエラの言葉によれば、『ひなぎく』は「主人公のふたりに向けられた諷刺と嘲笑のニュアンスをふくんだ奇妙なコメディ」だと考えられていた。たしかに奇妙なコメディではあるが、諷刺のペンが本当にふたりのいたずらなメイン・キャラクターに狙いを定めていたかどうかはわからない。そのうえ映画が本当に「ニヒリズムと無意味な挑発の破壊的な力にかんする寓話」であるのかどうかもわからないが、すばらしく、豊かな、そして大胆に、意地悪につくられた映画であることはまちがいない。⁽³⁹⁾

シュカボヴァーはまたほかのふたりの研究者とともにヌーヴェル・ヴァーグにかんする『日常性のダイヤモンド——チェコとスロヴァキアの 60 年代の映画』を 2002 年に著わしている。映画の形式や技法、テーマや登場人物の類型学といった観点か

らヌーヴェル・ヴァーグの詩学を検討していくかなり硬派な研究書で、トピックによっては『ひなぎく』が参照されることもあるが、作品論が展開されているわけではない。例外的にある程度のスペースが割かれているのは、ヌーヴェル・ヴァーグの映画でしばしば起用された素人俳優の演技をあつかう、スタニスラヴァ・プシャードナーによる章で、『ひなぎく』では素人俳優の演技があからさまに受け入れられ、主題化されていると論じられている。プシャードナーのみるところでは、ヒロインたちは監督の指示どおりに動かされる人形のような動きをしており、この点に「マネキン人形性というヒチロヴァー的テーマ」があらわれているという⁽⁴⁰⁾。

「チェコスロヴァキアのヌーヴェル・ヴァーグの全映画のなかで、ヴィエラ・ヒチロヴァーの『ひなぎく』(1966)は構造がもっともラディカルで、多くの点で主題がもっともひとに不安をあたえるものとなっている」⁽⁴¹⁾とはじまるハーバート・イーグルの「ヒチロヴァーの『ひなぎく』におけるダダと構造主義」は、この作品が政治的束縛から解放されたビロード革命後の1991年に書かれた論文で、ある程度まとまった『ひなぎく』論としては、ヘイムズの仕事をのぞけば、かなり先駆的なものといえる。イーグルのアプローチをひとことで説明するなら、フォルマリズム的観点からの考察というふうになるだろうし、実際に論述のほぼはじめの段階でシクロフスキの「異化」という概念が持ちだされてもいる(ついでながら、タイトルの「Structuralism」を文字どおりに「構造主義」と訳したが、内容からすると映画の「構成(法)」といった表現のほうがふさわしいかもしれない)。そのような見地からきちんとした映像分析がなされており、時間をかけて読み込むに値する論考であると思われるが、これについてもここではいくつかの論点を取り上げるにとどめる。

この論文のユニークな点はフォルマリズム的アプローチに、タイトルにあるように「ダダ」という視座を持ち込んでいるところにあり、これについてイーグルはつぎのように述べている。

映画の美術デザイナーにして監督のエステル・クルムバホヴァーとのコラボレーションで制作された『ひなぎく』は、イメージのあり方、構成の戦略、そしてあからさまに反抗的な態度という点でダダイズムを想起させる。映画はしばしばそのワイルドな光景、技術や官僚機構のパロディ的映像、アニメーションによって抽象化された自然のイメージ、同じ画面のなかの言葉とイメージの組み合わせをとおして直接ダダを引用している。コラージュ——共通点のない文化的・芸術的領域の諸記号の、ダダのラディカルな衝突の主要な源泉——の

基本思想が『ひなぎく』においてはふたつの点で実現されている。すなわち各ショットの画面において、ならびにショット間のモンタージュとしてである。映画の約束ごとの頻繁な違反、映画の時空間のシンタクスにかんする予測できなさ^{ストラクチャー}と論理上のありえなさ、そして組み込まれる諸記号そのものの異質で矛盾をはらんだ性質が、それでもたえず構成を意識にのぼさせている。論理と没論理、論拠と無意味のあいだに絶え間なくつづく緊張関係——19世紀の合理主義にたいするダダの攻撃の特徴をなすもの——がある。(42)

ダダの考え方を援用するイーグルの基本的な視座はこのようなものであり、論文においてはここにあげられている論点のひとつひとつがその後くわしく検討されていく。

イーグルが注目している「コラージュ」とは、ときおり映像の流れを断ち切るようにして不意に挿入される、一連の静止画像を急速に切り替えていくシークエンスのことで、映画を観ているといやがおうでも目につく、というより意識を集中させて観ざるをえないため、たいへん印象に残るものとなっている。イーグルはこれが『ひなぎく』の「主要な構成方法」とであると指摘している。

^{フューブラ}物語内容が抽象的なコラージュ——木の葉、花、蝶の羽、雑誌の切り抜きなどの——によって中断させられる。映像が視覚的に歪められ、分解され、再配列される。コラージュが『ひなぎく』にあつては主要な構成方法となっている。私たちに、それぞれに異なる体系の、質的に多様な物質的諸記号が提示される。映画は、連辞的連関を構築し、意味をあたえようとする私たちの試みを阻むが、同時に性格にそれを行なわせようとする。(43)

前述のように、ロシア・フォルマリズムの「異化」への言及もあるが、イーグルが考えるところでは、「ダダのように」この映画もこの概念を思い出させるのだという。

ダダは違反をとおして^{ストラクチャー}構成やコードを前景化させることによって、その構成やコードをはっきりと意識させる。このような芸術は、認められた規範——^{コンストラクション}テキストとしての構成をないものとし、うわべの透明性と理解しやすさによって、自然なものであると主張する、認められた規範——にもとづく作品よりも、本質的に批判を志向するものとなっている。

こうして『ひなぎく』においては、ダダの芸術においてと同じように^{アーキー}無秩序の原則が構成の原則によって均衡を保っている。⁽⁴⁴⁾

タイトルにいきなり「ダダ」が登場すると、やはり唐突な印象を持つか、あるいはある種紋切り型の斬り口を思い浮かべてしまうが、イーグルはいわばその芸術手法^{テキスト}の生産的側面に光をあてながら、このあつかいにくい映画を解きほぐしていく。

かならずしもヘイムズの著作のようにヌーヴェル・ヴァーグに特化しているわけではないものの、それでもその時期の作品を中心にチェコスロヴァキアの映画をあつかっている研究書に、2011年に刊行されたジョナサン・L・オーウェンの『アヴァンギャルドからヌーヴェル・ヴァーグへ——チェコスロヴァキアの映画、シュルレアリスム、そして60年代』がある。「台無しになった美学——ヴィエラ・ヒチロヴァーの『ひなぎく』（1966）におけるリアリズムとアンチ・ヒューマニズム」と題されたその第4章は、この映画にかんする、いま現在もっとも新しい論考だ。包括的に論じてはいるが、この章を構成する4つのセクションに付けられた見出し——「^{モラルティ・プレイ}道徳劇^{スタイリスティック・プレイ}か様式重視の遊戯か」、「生きている諷刺と現存している社会主義」、「^{パフォーマンス}台無しになった行ない——脱自然化と変形」、「審美的自己」——から映画のどういった点に関心が向けられているかがわかるだろう。

この本にもおもしろい指摘がいろいろとあるが、たとえば、型にはまらない映画の特質、とりわけヒロインたちの行動の奔放さ、とらわれのなささをこのようにまとめている。

映画はたぶん何にもましてさまざまな種類の^{コード}決まり——振舞いを決定する多様な形態の、交差し合うコード（食事のコード、求愛のコード、性差にかかわる社会的なアイデンティティを規定するコード）から、映画的実践や物語構成を特徴づける審美的コードまで——の検討とみなすことができる。芸術作品がコードの配置と配列を行なっているとすれば、『ひなぎく』は配置や配列を乱すことに、不釣り合いな組み合わせと誤用・悪用をすることに喜びをみだしている。すなわち、エンディングの字幕の言葉を借りて、料理のメタファーとしての用法を拡張するなら、『ひなぎく』は「踏みつけられたサラダ」となっているのだ。⁽⁴⁵⁾

おそらくここでいわれているコードの違反や侵犯は映画の形式的な側面についても

あてはまることだろう。物語を破綻させるように、意味を構成させないように仕向ける映画の表面を構成するのもこうした志向であり手法であるといつてよいだろう。

この流れでもうひとつみておくと、オーウェンはこの映画が自己を「^{エッセイサイズ}美的に表現し」、アイデンティティなるものが、それを形成し、影響をあたえ、強化する言説の総体であることをあらわにしていると述べてから、「主人公たちはフィクションの人物としてもスクリーン上の存在としても『深み』を欠いている」と指摘する。ヒロインたちは自然な、もっともらしい演技をしていない。それどころか、まったく逆の方向にむかっている。

ヴィジュアルのレベルでいえば、撮影されたイメージの可塑性と操作性にたいするヒチロヴァーのこだわりが、深みのなさという類似した感覚を、スクリーンをうわべにすぎないのものとみなすことによって定着させている。
反-人間らしさの美学において『ひなぎく』は1960年代のすべてのチェコ映画のなかでもっともラディカルな挑戦を行ない、独創的な哲学をもった映画のひとつなのだ。(46)

ヘイムズととりわけオーウェンの研究にはこの映画のみるべきところ、注目に値する点、検討すべき個所などがほかにもいろいろとあげられているが、このあたりで『ひなぎく』のもっとも重要な論点のひとつ、フェミニズム映画批評の立場からこの作品がどのように捉えられてきたのかをみていくことにしたい。

フェミニストの視点

これまで本論であつかってきることからも容易に想像できるように、『ひなぎく』はフェミニズムの立場からも検討されてきており(たとえばヘイムズやオーウェンの著作にもフェミニズムの論点にふれている個所が当然ながらある)、そのテーマに特化した論考もいくつか発表されている。たとえばブリス・クア・リムが2001年に発表した「断片のなかの人形たち——フェミニズムのアレゴリーとしての『ひなぎく』」では、この映画が「ヒロインたちの行き過ぎた行為の批判」と「家父長制の秩序のもとで立場を逆転させられるヒロインたちの能力にたいする、潜在的なフェミニズム的歓び」というふたつの視点から読みうるものが指摘される。そして、『ひなぎく』は表面的にはヒロインたちを糾弾しているかにみえるが、そこでは同時に「人形のメタファー」が、よくあるように男性のいいなりになる女性をあらわすの

ではなく、「女性の頑強な抵抗を称揚するもの」としてもちいられていることがあきらかにされていく⁽⁴⁷⁾。冒頭の(クレジット・シークエンスのあとの)プールサイドの場面でふたりのマリエは、世界のあらゆることがダメになっていくのなら、私たちがダメになってもいいじゃない、といった内容のやりとりをする。ある意味で映画のテーマを提示しているともいえるこの対話は、マリエ2の「私は人形(Já jsem panna)」という言葉とともに始まり、そのときふたりはともに手足を伸ばして、人形のように振る舞っている(動きに合わせて、木製の人形の関節が軋むときのようなキーという効果音も入っている)。リムはここに、前述のプシャードナーの指摘につながるような、映画のもうひとつの主題をみいだしている。そして、こうした人形のイメージが映画に浸透していると述べてから、こう主張している——「ふたりの主人公が人形に似ているという点が、ほかの部分で展開される、外観の空虚さにかんする寓意的批判にとってきわめて重要なものとなっている」⁽⁴⁸⁾。

ところで、いまマリエ2のセリフ「Já jsem panna」を「私は人形」と訳したが、これにはまたべつの意味がある。英語の「I am」に相当する「Já jsem」はおくとして、問題は「panna」だ。まず実際に交わされる対話を前後をふくめて確認しておこう。

マリエ1 「なにやってるの？」

マリエ2 「panna (のふり) よ。どう panna みたいでしょう？ 私は panna」

マリエ1 「へー」

マリエ2 「わかるでしょ？」

うえでは「panna」を「人形」としたわけだが、これには英語の「virgin」にあたる意味もある。すると「私は処女」と訳すことができるが、ふたりのやりとり、そのときのしぐさ、その雰囲気からして、これがどんなことをほのめかしているのかをいちいち言葉にする必要はないだろう(「panna のふりよ」)。「panna」にはさらに、英語の「virgin」と同様に、もうひとつの処女の意味もある。ふたりの名前(Marie)と並べて考えればもはや説明するまでもないだろうが、「聖母マリア」(Panna Maria)だ。この方向で解釈すると、ひなぎくの花かんむりのモチーフは、聖母マリアに結びつく「バラの花かんむり」(聖母マリアに祈りを捧げるときにもちいる「ロザリオ」は「バラの花かんむり」という意味だともいわれる)を参照したものであると考えることができる。マリエ1が「なにやってるの？」と問いかけたのが、マリエ2が花かんむりを頭に載せたときだったということもここで指摘しておいてよ

いだろう⁽⁴⁹⁾。このあたりでもう一度「panna」を「人形」と捉える文脈にもどることにしよう。

『ひなぎく』の「人形」のテーマを論じるリムは、ファッションにも注目し、ふたりのマリエがマネキン人形やファッション・モデルを思い出させるという。映画にはこれに結びつく、更衣室の場面やファッション・ショーのパロディのような場面も出てきており、リムはそこにも「人形のメタファー」をみている⁽⁵⁰⁾。ふたりのマリエがくず鉄を帽子やストールのように身に着けるところに、衣装デザイナーとしてのクルムバホヴァーの創意があわれている、というヘイムズの考えをさきほどみたが、さまざまな色のAラインのワンピースを基調とする彼女たちのファッションも、たとえば『ひなぎく』と同じ年に制作されたミケランジェロ・アントニオーニ(1912-2007)の『欲望』におけるファッションと同様に、それだけで十分楽しめるものとなっているのではないかと思う。マネキン人形ないしファッション・モデルとしてのふたりのマリエ、このような見方が成り立ちからこそ、『ひなぎく』は「女の子映画」にもなることができるのだろう。

ペトラ・ハナーコヴァーは2005年発表の論文「別世界からの声たち——『ひなぎく』と『悪魔氏の殺害』における女性の空間と男性の侵入」において、表題にあらがっているふたつの映画(後者は1970年制作のクルムバホヴァー唯一の監督作品)について、エレヌ・シクスーとリュス・イリガライが提示した概念的枠組みを利用しながら、「女性の語りの変化と、女性らしさの破壊的なふるまいにおける言語ゲームの役割に焦点を合わせた、もうひとつの読み方」⁽⁵¹⁾を提出しようとしている。ハナーコヴァーの考えでは、チェコ映画史において「メドゥーサ的で、無秩序で、自由奔放で破壊的な形式での」「フェミニズム美学の実現」の例とみなしうる作品はこの2本だけだという⁽⁵²⁾。ここでいわれる「メドゥーサ的映画」とは、B・ルビー・リッチが「フェミニズム映画批評の名において」(1985)でシクスーを援用しながら提出した概念のことで、そこでは「最後の笑い」が女性にあり、「ユーモア」が「家父長制的秩序をくじくもの」として、また「ドラマティック・ストラクチャー劇の構成を破壊し、つくりなおすもの」として機能する。リッチのみるところでは、「ヴィエラ・ヒチロヴァーの『ひなぎく』は、破壊的ユーモアが当時はおおむねスラップスティックとして受け取られていたとはいえ、無秩序な性愛^{セクシュアリティ}という方向にむかう、女性による最初の映画のひとつである」⁽⁵³⁾。ハナーコヴァーはまた、前述の「panna」のような、性的なほめかしのある言葉にも注目している。たとえばマリエ2が蝶のコレクションをしている男の部屋を訪れる場面を取り上げ、チェコ語の「蝶のコレクションを見に来るように誰かを招待する」という表現に、「性的なアヴァンチュールに誘う」

という意味があることを指摘し、この場面ではそれが映像化されていると述べている⁽⁵⁴⁾。

この系列の論考には、ほかにマウゴジャタ・ラトキェヴィチが、ヒチロヴァーのヒロインたちは家父長制とジェンダーのステレオタイプを転倒させようとしているという観点から論じた、「怒れる娘たち——ヴィエラ・ヒチロヴァーの『ひなぎく』と『毘、毘、毘』におけるジェンダー表象」もある。ラトキェヴィチによれば、表題にあがっている2本の映画（後者は1998年制作）をとおして、ヒチロヴァーは「女性キャラクターたちのジェンダー・アイデンティティと彼女たちが属する社会の抑圧的な家父長制的構造の複雑な関係」を検討しているという。「彼女が因襲的な男性支配の文化を批判しはじめたとき、中・東欧の映画にはフェミニズム的な企画があまり多くなかったが、ヒチロヴァーの見解はフェミニズムの志向にかなり近いものとみなすことができる」⁽⁵⁵⁾。この関連でいい添えておきたいのが、「60年代から70年代半ばにかけての、女性映画監督が本当にまれだった時代に、東ヨーロッパは——ほとんど誰もフェミニズムの砦などという考えはもっていなかったが——、ひとりではなく3人もの重要な女性の長編映画制作者を生み出そうとしていた」⁽⁵⁶⁾と書き起こされる、バーバラ・クォートの雑誌記事「3人の中央ヨーロッパ女性映画監督再訪」だ。1993年発表のこの記事で、クォートはハンガリーのマルタ・メーサーロシュ（1931・）、ならびポーランドのアグニェシュカ・ホラント（1948・）とともにヒチロヴァーを取り上げていく。

これまでみてきた論考ほどフェミニズム批評の色彩は強くあらわれていないが、この文脈でアンカ・パヴレスクが2006年に発表した論文『『じゃあ私たちもダメになる』——生意気さ、笑い、映画』を取り上げておきたい。パヴレスクは『ひなぎく』を「笑いについての、笑いと行儀作法の関係についての、そして映画なるものとその両者の関係についての映画」ととらえ、そこで「不適切で不作法な女性の笑い」⁽⁵⁷⁾が果たしている役割を検討している。そして、「女性の笑い」というテーマをあつかうさいは、イギリスのサリー・ポッター（1949・）の『スリラー』（1979）、ならびにオランダのマルレーン・ゴリス（1948・）の『クリスティン・Mの沈黙』（1982）と比較しながら『ひなぎく』を論じている。

最後にヒチロヴァーの“映画仲間”でもあった——たとえば『ひなぎく』とともに議会でやり玉にあげられたニエメツの『パーティと客たちについて』にも出演している——シュクヴォレツキーの言葉をみておこう。

『何かほかのことについて』[1963]でヴィエラのもっとも顕著な芸術的特質

がはっきりとした。彼女の戦闘的といっていいフェミニズムだ。ときおり私はヴィエラがまず女性で、そのあとになってようやく人間だと感じることがある。『ひなぎく』(1966)であきらかになった特徴だ。(58)

1971年に、ということはヒチロヴァーが映画制作ができなくなっており、自身はすでにカナダへ亡命していたところに、シュクヴォレツキーが60年代半ばを振り返って述べた言葉だ。当時から周りの人びとにもこうしたことを意識させる作家であり作品であったということなのだろう。シュクヴォレツキーはヒチロヴァーについてさらに「フェミニストのヴィエラにはいくぶん婦人参政権論者の挑発的攻撃性がある」(59)というふうにもいる。こうした傾向を映画のなかにさがしとめることもおそらく十分にできるだろうが、それはまたべつの機会にゆずることにしよう。

ガーリーカルチャー?

1967年のチェコスロヴァキアでの『ひなぎく』にまつわる政治的出来事に目を向けることから始めて、これまでこの映画にどのようなまなざしが注がれてきたのかをみてきた。取捨選択をとまなう作業でもあるため、当然ながら取り上げられなかった論点もあるし、同じことだが、この文章を書いている者の好みや何かしらの意向のようなものもそこには反映されていたことだろうと思う。しかしながら確実にいえるのは、日本でそうされているようなかたちで「女の子映画」という捉え方をしているものはなかったということだ(これについては論述のために意図的な操作をしたということも誓ってない。もしそういうトピックがどこかにあるのにここに出ていなかったとしたら、それは完全な見落としか、調査が行き届かなかったかのどちらかでしかない)。とはいえ、フェミニズム批評の論点をみればあきらかなように——あるいはそれ以前に、誰がこの映画を観てもわかるように——『ひなぎく』が女性(について／のため)の映画、いくつもの意味で女性を意識させる映画であることはまちがいない、このことが「女の子映画」のイメージとまったく無関係であるとはいきれないだろう。むしろ、そこにつながりをみるのが自然かもしれないが、そうはいっても、それはやはり日本での「女の子映画」という捉え方、つまりは「ガーリー」なもの——さきほどみたように、小泉今日子はそうではないといっているが——としての受容の仕方とは異質なものではないかと思う(もっとも、このあたりはかなり主観的な判断によるところが大きいだろうし、もとより、このような見方の正当性を主張するつもりもさらさらないが)。しかしはじめに断わったよ

うに、そうだからといって、そのような“日本的”な捉え方、受容の仕方がまちがっている、あるいは悪いといったことをいいたいわけではないはまったくない。むしろ、ここではそれを好ましいものとして肯定的に考えてみたいのだ。

「どうせかわいいものが好きで、オシャレ系で、女の子に人気があって、『ひなぎく』とかが好きな感じでしょ、って思われてるんじゃないかしら」。蜷川実花が自分のイメージについてこう語っているのはさきほどみたとおりだ。「かわいいものが好きで、オシャレ系」な「女の子」の感覚をしめすものとして『ひなぎく』言及しただけというふうに理解することもできる。しかし、この文脈でもうひとつ注目しなければならないのは、蜷川が AKB48 の「ヘビーローテーション」(リリースは 2010 年)のミュージック・ビデオを監督しているという事実だ。『ひなぎく』を知っている者がこのミュージック・ビデオを観れば、そこで映画のモチーフが数多くもちいられていることに気づかざるをえない。見方によっては、『ひなぎく』を下敷きとしてつくられたミュージック・ビデオといえなくもなく、そういう観点から、蜷川の言葉を読むなら、監督自身がその手法をあきらかにしているととらえることもできるのだ。いずれにしても、『ひなぎく』にはこのような参照のされ方があるという事実には注意を払っておくことにしよう。と、こんなふうに AKB48 にまで言及している者が、こういうふうになってしまうのもどうかと思うが、じつはそちら方面には明るくないし、興味もないし、残念ながらそのよさがどこにあるのかもわからないというのが本当のところだ(問題のミュージック・ビデオをはじめて観たのもだいぶ後になってからだ)。とはいえ、いま世の中ではたいへん好意的に受け入れられていること、たいへん人気があり、話題になっていることくらいはわかるし、そこには何かしら積極的に評価すべきものがあるということを否定するつもりもない。むしろ、積極的に評価する必要があると思うから、こうして取り上げているわけだ。

このことを断わったうえで、「ヘビーローテーション」のミュージック・ビデオに話をもどすなら、蜷川との対談で中森明夫がつぎのように述べている点が興味深い。

AKB48 の「ヘビーローテーション」の PV は蜷川監督ですが、あの観られ方も凄いいじゃないですか。ちょうど 2 年前の選挙後の大島優子をメインにして、特に蜷川実花的な世界観と AKB が合体したことが凄い。カラオケランキングでも 81 週も 1 位をキープしたし、おそらくここ数年の日本でもっとも観られている映像のひとつだよ。(60)

中森は2012年に刊行された『AKB48 白熱論争』のなかではミュージック・ビデオを「ガーリー」に結びつけてつぎのようにもいっている。

岡崎京子と蜷川実花は、どちらも女の子に人気があるガーリー系のクリエイターです。AKBの『ヘビーローテーション』がずっとカラオケの一位だったのは、蜷川実花が撮ったPVが女の子に受け入れられたからですよ。あれはAKBと蜷川実花が作り出したガーリーカルチャーの極地です。じゃあ「ガーリー」とは何かと言えば、女の子たちが傷つくことなく永遠に夢を見られる場所で遊び続けることでしょう。⁽⁶¹⁾

ここで思い出さなければならないのが、「ヘビーローテーション」のミュージック・ビデオに『ひなぎく』のモチーフが数多く取り入れられている点、あるいはもしこういってよければ、蜷川のミュージック・ビデオがヒチロヴァーの映画に大きな影響を受けている点だ。中森がいうように、「ヘビーローテーション」のミュージック・ビデオが「ガーリーカルチャーの極致」であるなら、映像ないしアートという観点からしてそれを生んだ母ともいえる『ひなぎく』が「ガーリーカルチャー」なるもののなかでどれほど大きな存在となっているかがわかるだろう。「女の子たちが傷つくことなく永遠に夢を見られる場所で遊び続けること」が「ガーリー」なのだと中森はいう。もしそうだとすれば、この映画が過去において生きざるをえなかった政治的・歴史的状況は、それとはまったく異質なものの、まったく相容れないものだといえるだろう。おそらくそういうこととはまったく無関係に観られることが——誤解を恐れずにいえば、「意味」のない映画として、表面だけの映画として観られることが——、『ひなぎく』のすぐれた点であり魅力なのだ。うわべだけでいけるすごさでもいえばいいか。歴史的・社会的コンテクストを抜きにしても楽しめてしまう「女の子映画」としての『ひなぎく』。その形式、その独自の様式的表現、その軽さが「ガーリーカルチャーの極致」へとつながっていったのだろう。

1968年、社会主義のチェコスロヴァキアで批評家のグラチスラフ・エフェンベルグ(1923-1986)が『映画と時代』誌に「チェコ映画における人間像」と題された論文を発表し、そのなかで『ひなぎく』についてもふれていた。エフェンベルグがいうには、芸術は本来「異議申し立て」であり「訴え」なのだが、知的エリートは市場で優勢な「芸術のための芸術」のほうを支持しているという。彼は知的エリートのこうした態度を敗北主義と呼び、『ひなぎく』にはこの知的エリートの敗北主義があらわれていると主張する。

私たちはそこに、今日の国際的な芸術市場が現代芸術の発展から（当然ながらまったく骨抜きにされた状態で）受け取ることができたものすべて、芸術の商売が今日繁栄するするために利用しているものすべてをみいだすことができる。すなわちポップアート、オプアート、ハプニング、文字装飾、20年代の様式のばかばかしさ、そして嘲笑の力がなくなってしまった、異なる形態の装飾のシニシズムのことだ。かつては想像的な異議申し立ての作品だったものすべてが、数十年後のいま、装飾の形式主義として回帰しており、その装飾の形式主義からすると、人間の今日の心的崩壊も、人間が美しく飾られるひとつの契機でしかない。そしてこの流行りの折衷主義は、再現的機能の原則からして、社会的現実とはまったく相容れない。この映画の主人公たちによってあらわされる、人間精神の墮落は、実際にはヴィエラ・ヒチロヴァーに表現できたものよりもはるかにひどいものとなっている。⁽⁶²⁾

当時のチェコスロヴァキアの政治的・社会的状況と今日の日本のそれを単純に比較することはできないが、ネガティブなものとして語られている芸術のさまざまなことがらが、いまの日本の——ことによると世界の？——「ガリーカルチャー」ではエフェンベルグがみるのとは正反対の価値と意味を持ちえているということなのだろう。その背景には大衆消費社会の発展やマスメディアの発達、複製技術の進歩にともなって、キッシュと芸術の境界がどんどんあいまいになっている状況もあるにちがいない。もしそうなら、ガリーカルチャーという視点からキッシュと芸術がどのような関係を取り結んでいるのかを検証してみるのも悪くないかもしれない。

ところで、この映画はどうしてタイトルが「ひなぎく(たち)」なのだろうか。映像に即してふつうに考えれば、まずなによりもマリエ2が頭に載せている花かんむりにひなぎくがもちいられていること、そして冒頭のプールサイドの場面の後に映し出される草地——楽園のイメージを呼び起こす草地——にひなぎくが咲いていることなどにちなんでいそうだということくらいはわかる。タイトルとなったその言葉がヒロインの若い娘たちをあらわす隠喩して機能していることもまちがいないだろう。とはいえ、その本当の理由は監督・脚本を手がけたヒチロヴァーに訊くほかないし、それをここであれこれ想像してもしてはじまらない。ただ、「ひなぎく」がこの映画のタイトルとなっているというその事実にはやはり注目してみたいのだ。つくられた時代を考えれば何かしらのつながりが指摘されてもおかしくないのに、

いろいろな『ひなぎく』論を読んでもなぜかそれはみつからなかった。とりたてて結びつけて考える必要はないといわれれば、たしかにそうかもしれない。だが、ここで思い出していただきたいのは、60年代のユースカルチャーの象徴ともいえるミニスカートをブレイクさせたマリー・クワントのロゴが、ほかでもないひなぎく^{デイズ}だったことだ。マリー・クワントがみずからデザインした化粧品とともにあのロゴを発表したのは、じつは映画『ひなぎく』が制作・公開されたのと同じ1966年のことだった⁽⁶³⁾。なんとともハッピーな偶然ではないか。『ひなぎく』が女の子映画^{ガーリー}となることははじめから運命づけられていたのかもしれない⁽⁶⁴⁾。

〈註〉

(1) Rapold, "An Audience for Free Spirits in a Closed Society."

(2) この監督の名前については、さしあたりここではヴィエラ・ヒチロヴァーと表記しておく。どの言語でも人名のカタカナ表記には絶対的な「正解」があるわけではなく、多少の揺れはつねにみられる。たとえば『ひなぎく』のDVD(ダゲレオ出版)ではこの名前が「ヴェラ・ヒティロヴァー」と表記されているが、これが「まちがい」だといいたいわけではない。

(3) Rapold, "An Audience for Free Spirits in a Closed Society."

(4) 「イメージフォーラム・ダゲレオ出版／ひなぎく」(作品概要)。

(5) 「ひなぎく」(ホームページ)。

(6) 「イメージフォーラム・ダゲレオ出版／ひなぎく」(詳細情報)。岡崎京子のコメントには「このコメントは1995年、最初にビデオ化された時にいただいたものです」という断わり書きが添えられている。

(7) 「小泉今日子さんの'60年代プラハへの旅」, 41。目次のタイトルと記事の(ページでの)タイトルが異なっており、本文では後者のほうを引いている。ところで、引用のなかに「キッチンでオシャレで……」という表現がある。キッチンという言葉がこのように肯定的な意味でもちいられることがあるのはわかっているつもりだが、ミラン・クンデラやヘルマン・ブロッホを読んできたせいかな、こうした用法にはどうしても違和感を禁じえない。

(8) 中森・蜷川『ヘルタースケルター』を丸裸にする!」, 46。

(9) Rapold, "An Audience for Free Spirits in a Closed Society." このとき(2012年6月)ニエメツは75歳だった。ヒチロヴァーは83歳で、家族をとおしてインタビューを断わってきたという。

(10) "NS RČS 1964-1968, 15. schůze, část 15/22 (18. 5. 1967)"; "NS RČS 1964-1968, 15. schůze, část 16/22 (18. 5. 1967)."

(11) そのためにポレドニャークは正常化の時代を迎えると逮捕されてしまうが、自分の「罪」を認めたために、やがて釈放され、ふたたび要職に就くこととなった。

状況に応じたこうした振舞いや行動にはじつに興味深いものがある(この人物にかぎらず)が、ここでこれ以上この問題に立ち入ることはやめておこう。

(12) "NS RČS 1964-1968, 15. schůze, část 17/22 (18. 5. 1967)."

(13) Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women*, 110.

(14) Hamšík, *Writers Against Rulers*, 173-174.

(15) ヌーヴェル・ヴァーグがはじまった1963年あたりから「正常化」が本格化する70年代はじめまでのチェコスロヴァキア映画の状況については、ロベルト・ブハルがヌーヴェル・ヴァーグの映画人たちのインタビュー集の序文で要領よくまとめている(Buchar, *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*, 9-14)。それによれば、ヒチロヴァーが映画がつくれなくなった1970年に禁止された映画の数は、それに先立つ20年間に禁止された映画の数よりも多かったという。

(16) "Věra Chytilová's Letter," 95.

(17) "Věra Chytilová's Letter," 95.

(18) Lim, "Dolls in Fragments," 38, 71, n1. ちなみに、脚本を共同で執筆したエステル・クルムバホヴァーはこの映画の主題が「無関心」だといっている。「ヒロインたちは死体が周りに落ちてきても動じず、平然としているでしょう」(Liehm, *Closely Watched Films*, 280)。

(19) "Věra Chytilová's Letter," 95-96. () は原文どおり、[] は引用者による補足。

(20) "Věra Chytilová's Letter," 96.

(21) "Věra Chytilová's Letter," 96.

(22) "Věra Chytilová's Letter," 97. 強調は原文どおり。

(23) "Věra Chytilová's Letter," 98.

(24) "Věra Chytilová's Letter," 98.

(25) Hames, *The Czechoslovak New Wave*, 187.

(26) Lim, "Dolls in Fragments," 44.

(27) Hames, *The Czechoslovak New Wave*, 188.

(28) Owen, *Avant-Garde to New Wave*, 112. ここでもその慣例にしたがっている。

(29) Chytilová a Pilát, *Věra Chytilová zblízka*, 165-167.

(30) Hames, *The Czechoslovak New Wave*, 189-192.

(31) Hames, *The Czechoslovak New Wave*, 187.

(32) Hames, *The Czechoslovak New Wave*, 195.

(33) Hames, *The Czechoslovak New Wave*, 194.

(34) Hames, *The Czechoslovak New Wave*, 195.

(35) Chytilová a Pilát, *Věra Chytilová zblízka*, 171.

(36) Hames, *Czech and Slovak Cinema*, 150-156.

(37) Hames, "Introduction," 11.

- (38) Škapová, "Sedmikrásky / Daisies," 131.
- (39) Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women*, 108.
- (40) Cieslar et al. *Démanty všednosti*, 204.
- (41) Eagle, "Dada and Structuralism in Chytilova's *Daisies*," 223.
- (42) Eagle, "Dada and Structuralism in Chytilova's *Daisies*," 223.
- (43) Eagle, "Dada and Structuralism in Chytilova's *Daisies*," 223-225.
- (44) Eagle, "Dada and Structuralism in Chytilova's *Daisies*," 225.
- (45) Owen, *Avant-Garde to New Wave*, 115.
- (46) Owen, *Avant-Garde to New Wave*, 122.
- (47) Lim, "Dolls in Fragments," 38.
- (48) Lim, "Dolls in Fragments," 49.
- (49) 「panna のふりよ」を英語でいえば「like a virgin」だ。『ひなぎく』から約20年後のアメリカで、これを歌ったのが「聖母マリア」を名乗る歌手だったことをこの文脈で指摘するのはやはりやりすぎだろうか。
- (50) Lim, "Dolls in Fragments," 49.
- (51) Hanáková, "Voices From Another World," 64.
- (52) Hanáková, "Voices From Another World," 63. ついでながら、クルムバホヴァー作品のタイトルをかりに『悪魔氏の殺害』と訳したが、「氏」としたのは、「ing」という、たとえば「dr.」などと同種の称号で、「技師」とされることが多い。ハナーコヴァーもこの（翻訳上の）問題について語っている（Hanáková, "Voices From Another World," 74-75, n3）。
- (53) Hanáková, "Voices From Another World," 74, n1; Rich, "In the Name of Feminist Film Criticism," 353.
- (54) Hanáková, "Voices From Another World," 73.
- (55) Radkiewicz, "Angry Young Girls."
- (56) Quart, "Three Central European Women Directors Revisited," 58.
- (57) Parvulescu, "So We Will Go Bad," 145-146.
- (58) Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women*, 107. [] は引用者による補足。
- (59) Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women*, 107.
- (60) 中森・蜷川『『ヘルタースケルター』を丸裸にする!』, 46.
- (61) 小林ほか『AKB48 白熱論争』, 114. 「極地」はおそらく誤植だと思うので、以下では「極致」でおきかえる。
- (62) Effenberger, "Obraz člověka v českém filmu," 351.
- (63) 「MARY QUANT OFFICIAL WEB SITE」. ロゴについては「MARY QUANT STORY」の「EPISODE 28」に記述がある。
- (64) ビロード革命のあとヒチロヴァーとクルムバホヴァーは『ひなぎく』のつづき

を計画していたという。年を取ったヒロインたちが今度は決まりにしたがって正しいことばかりをしていくという話で、90年代初めの資本主義社会を嘲笑するような映画になるはずだった。しかしこれは実現しなかった。クルムパホヴァーが1996年に亡くなってしまったからだ(Chytilová a Pilát, *Věra Chytilová zblízka*, 173)。ふたりが「オバさんになっても」、『ひなぎく』はガーリーカルチャーに受け入れられたのだろうか。

〈引用・参考文献〉(ウェブページはいずれも2013年1月20日現在)

- Buchar, Robert. *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*. Jefferson and London: McFarland & Company, 2004.
- Cieslar, Jiří, Stanislava Přádná a Zdena Škapová. *Démanty všednosti : český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha : Pražská scéna, 2002.
- Eagle, Herbert. "Dada and Structuralism in Chytilová's *Daisies*." *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture* no. 10 (1991). 223-234.
- Effenberger, Vlastislav. "Obraz člověka v českém filmu." *Film a doba* 14, č. 7 (1968). 345-351.
- Hames, Peter. "Introduction." Peter Hames, ed., *The Cinema of Central Europe*. London and New York: Wallflower Press, 2004. 1-13.
- . *The Czechoslovak New Wave*. (1985) Second Edition. London and New York: Wallflower Press, 2005.
- . *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Hamšík, Dušan. *Writers Against Rulers*. Translated from the Czech by D. Orpington. New York: Vintage Books, 1971.
- Hanáková, Petra. "Voices From Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in *Sedmikrásky* and *Vražda Ing. Čerta*." Anikó Imre ed., *East European Cinemas*. New York and London: Routledge, 2005. 63-80.
- Chytilová, Věra, a Tomáš Pilát. *Věra Chytilová zblízka*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010.
- Liehm, Antonín J. *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*. New York: International Arts and Sciences Press, 1974.
- Lim, Bliss Cua. "Dolls in Fragments: *Daisies* as Feminist Allegory." *Camera Obscura* 47, vol. 16, no. 2 (2001). 36-77.
- "NS RČS 1964-1968, 15. schůze, část 15/22 (18. 5. 1967)." Parlament České republiky, Poslanecká sněmovna.
<http://www.psp.cz/eknih/1964ns/stenprot/015schuz/s015015.htm>
- "NS RČS 1964-1968, 15. schůze, část 16/22 (18. 5. 1967)." Parlament České

- republiky, Poslanecká sněmovna.
<http://www.psp.cz/eknih/1964ns/stenprot/015schuz/s015016.htm>
 "NS RČS 1964-1968, 15. schůze, část 17/22 (18. 5. 1967)." Parlament České republiky, Poslanecká sněmovna.
<http://www.psp.cz/eknih/1964ns/stenprot/015schuz/s015017.htm>
 Owen, Jonathan L. *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York and Oxford: Berghahn Books, 2011.
 Parvulescu, Anca. "'So We Will Go Bad': Cheekiness, Laughter, Film." *Camera Obscura* 62, vol. 21, no. 2 (2006). 144-167.
 Quart, Barbara. "Three Central European Women Directors Revisited." *Cineaste*, Vol. 19, No. 4 (1993). 58-61.
 Radkiewicz, Małgorzata. "Angry Young Girls: Gender Representations in Věra Chytilová's *Sedmikrásky* and *Pasti, pasti, pastičky*." *Kinoeye*, Vol. 2, Issue 8 (29 April 2002). <http://www.kinoeye.org/02/08/radkiewicz08.php>
 Rapold, Nicolas. "An Audience for Free Spirits in a Closed Society." *The New York Times*. June 29, 2012.
<http://www.nytimes.com/2012/07/01/movies/daisies-from-the-czech-director-vera-chytilova-at-bam.html>
 Rich, B. Ruby. "In the Name of Feminist Film Criticism." Bill Nichols, ed., *Movies and Methods, Volume 2: An Anthology*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1985.
 Škapová, Zdena. "Sedmikrásky / Daisies." Peter Hames ed., *The Cinema of Central Europe*. London and New York: Wallflower Press, 2004. 129-137.
 Škvorecký, Josef. *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*. Translated by Michael Schonberg. Toronto: Peter Martin Associates, 1971.
 "Věra Chytilová's Letter" (Appendix). Josef Škvorecký, *Jiří Menzel and the History of the Closely Watched Trains*. Boulder: East European Monographs; New York: Columbia University Press, 1982. 95-98.

「イメージフォーラム・ダグレオ出版／ひなぎく」（作品概要）。『イメージフォーラム／ダグレオ出版』。 <http://www.imageforum.co.jp/hngk/index.html>

「イメージフォーラム・ダグレオ出版／ひなぎく」（詳細情報）。『イメージフォーラム／ダグレオ出版』。 <http://www.imageforum.co.jp/hngk/details.html>

「小泉今日子さんの'60年代プラハへの旅」。『TITLE』Vol. 36（2003年3月号）。41-42.

小林よしのり・中森明夫・宇野常寛・濱野智史『AKB48 白熱論争』。幻冬舎（新書）。

2012.

中森明夫・蜷川実花『ヘルタースケルター』を丸裸にする!、『映画秘宝』第18巻第8号通巻154号(2012年8月号). 44-47.

「ひなぎく」(ホームページ).『イメージフォーラム/ダゲレオ出版』.

<http://www.imageforum.co.jp/hinagiku/index.html>

「MARY QUANT OFFICIAL WEB SITE」.

http://www.maryquant.co.jp/top_content.html

〈図版出典〉

図1 DVD『ひなぎく』. ダゲレオ出版, 2007年.

図2 VHS『ひなぎく』. ダゲレオ出版, 1995年.

図3 Hames, *The Czechoslovak New Wave*.

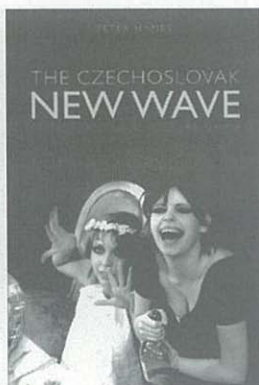


図1: 左上

図2: 左下

図3: 右

【正誤表】 赤塚若樹「ヴェィエラ・ヒチロヴァーの映画『ひなぎく』（1966）について」

ページ	位置	誤	正
p. 4	12 行（行頭）	ががいうには	がいうには
p. 4	12 行（行末）	ほかの国の者の捉え方	ほかの国の物のとらえ方
p. 20	下から 9 行	同時に性格に	同時に正確に
p. 26	9 行	というふうにもいる。	というふうにもいう。
p. 33	〈引用・参照文献〉 Chytilová	Věra Chytilová zblízka.	<i>Věra Chytilová zblízka.</i> 〔斜体〕